



La doppia prospettiva della S capovolta in Sarrasine di Balzac

di Giulia Scuro

Se si volesse partire da una riflessione sul ruolo strettamente architettonico della finestra, la prima ovvia considerazione sarebbe che in sua mancanza un edificio diventa una costruzione cieca, dato che una via d'accesso non è necessariamente un punto d'osservazione.¹ Assodato che la sua funzione è di mettere in comunicazione due mondi attraverso lo sguardo, quello esterno e quello interno alla struttura chiusa, ci si rende conto che una finestra, nel momento in cui svolge il suo compito, diviene trasparente, scompare alla vista dello spettatore; fungendo da vetrina, luogo privilegiato per lo sguardo, la finestra non appartiene né all'una né all'altra dimensione spaziale, pur contenendo, potenzialmente, entrambe.

Colui che guarda attraverso i vetri si appropria di un *medium*, seleziona una porzione della realtà esterna, la media attraverso la trasparenza e la distanza, e la vincola ad una prospettiva fissa da cui è influenzato nell'elaborazione del messaggio. Tali presupposti mi hanno suggerito una possibile associazione metaforica tra la finestra e la *mise en abyme* presente in *Sarrasine*, racconto di Balzac pubblicato nel 1830, in particolare per il significato che, a mio parere, questa scelta formale assume rispetto al ruolo sociale che quivi l'autore attribuisce al castrato.

Per comprendere l'attenzione data da Balzac all'*androgyn*e, figura ricorrente nella sua opera, è necessario considerare la filiazione mitica da cui discende

¹ Una porta chiusa non permette di guardare all'esterno, a meno che non si pensi allo spioncino – una sorta di minuscola finestra verso l'esterno – o ad una porta realizzata con materiali trasparenti come il vetro, e in quel caso ci si riferirebbe ad essa come a una porta-finestra.



l'androginia in epoca romantica; essa affonda le radici nella tradizione classica e in particolar modo nel *Simposio* di Platone, opera in cui l'ermafroditismo è una condizione di primigenia perfezione anteriore alla divisione dei sessi. L'interpretazione di Balzac tende a leggere nella duplicità sessuale dell'ermafrodito la metafora del coronamento affettivo, per cui l'androgino incarna l'emblematico incontro tra due amanti nella stessa persona.²

L'androgino balzachiano è emancipato dal desiderio. Nell'immaginario dello scrittore francese, egli è dispensato dalla ricerca di sé nell'altro e vive in una condizione contraddistinta da una singolare assenza di pulsioni amorose; tale è il caso del/della protagonista di *Séraphita* (1835) che, avvolto/a in un ascetismo inespugnabile, oppone resistenza al corteggiamento degli altri due personaggi dell'opera, un uomo e una donna: Wilfrid e Minna.

In *Sarrasine*, che appare per la prima volta il 21 e il 28 ottobre 1830 nella *Revue de Paris*, Balzac ambienta nel XVIII secolo la storia dell'amore nutrito dall'omonimo protagonista, uno scultore francese in viaggio in Italia, per Zambinella, sin dalla prima volta in cui l'ha vista cantare in un teatro di Roma; l'artista non immagina che la cantante di cui si è innamorato è in realtà il più noto castrato della città eterna, poiché ignora che le leggi dello Stato Pontificio impediscono a una donna di calcare le scene. Inizialmente la vera sessualità del personaggio al centro della vicenda non è svelata neanche al lettore.

La formalizzazione scultorea della bellezza dei soggetti ermafroditi nell'Antica Grecia è qui ripresa secondo la lezione di Winckelmann: così come l'artista dell'età antica combina le caratteristiche di entrambi i sessi nell'ermafrodito perché ambisce all'ideale della perfezione, *Sarrasine*, senza esserne consapevole, ritrova in un castrato le forme femminili perfette. La lettura platonica della bellezza ermafrodita che sottende all'ermeneutica dell'androginia romantica è, infatti, strettamente legata alla rappresentazione figurativa e, in senso più lato, estetica.³ L'androgino ottocentesco non può appartenere all'ordine naturale, poiché egli è escluso dall'ordinamento sociale che pone la famiglia nucleare alla base della società borghese e pertanto va inserito in categorie sociali apposite, preferibilmente marginali, prime fra tutte quelle della sfera artistica.

Scrivendo Barthes in *S/Z*, sua celebre analisi di *Sarrasine*: "Ogni descrizione letteraria è una vista. Si direbbe che l'enunciante prima di descrivere, si apposti alla finestra non tanto per vedere bene quanto per fondare ciò che vede con la sola inquadratura" (Barthes 1973: 54). Il personaggio di Zambinella, effettivamente, è ridotto da Balzac alla sua essenza percepibile, al punto che ella può essere posseduta solo attraverso le

² Nella corrispondenza con Eva Hanska, come si può leggere nella lettera che le ha inviato il 22 febbraio 1834, Balzac paragona il/la protagonista di *Séraphita* all'incarnazione angelica e pura dei loro stessi sessi. Alla compresenza dei due sessi (Balzac 1967: 187) nell'androgino corrisponde un rifiuto di ogni altro coinvolgimento affettivo.

³ Per una storia dell'androginia romantica Cfr F. Monneyron, *L'androgynie romantique* (1994).



rappresentazioni pittoriche e scultoree delle quali è fonte d'ispirazione; è permessa la vista della sua bellezza oltre natura, ma il godimento di questa è confinato alla fruizione mediata dall'opera d'arte.

A questo punto, è bene descrivere la struttura del racconto che, seppur breve, è densamente articolato. Nella prima parte, un narratore autodiegetico partecipa al fastoso ricevimento dei Lanty: il racconto ha inizio con la descrizione delle sue impressioni mentre siede nel vano di una finestra, postazione dalla quale può osservare sia il luogo in cui si svolge la festa che l'esterno. Fin da questa prima immagine, in cui il narratore è diviso tra la contemplazione del giardino buio e spettrale e la vitalità che regna nella sala da ballo, e dunque rimane al contempo esterno ed interno ai due luoghi, è possibile evincere la doppia dimensione spaziale dell'opera.

J'étais plongé dans une de ces rêveries profondes qui saisissent tout le monde, même un homme frivole, au sein des fêtes les plus tumultueuses. Minuit venait de sonner à l'horloge de l'Élysée-Bourbon. Assis dans l'embrasure d'une fenêtre, et caché sous les plis onduleux d'un rideau de moire, je pouvais contempler à mon aise le jardin de l'hôtel où je passais la soirée.

[...] Ainsi, à ma droite, la sombre et silencieuse image de la mort; à ma gauche, les décentes bacchantes de la vie; ici, la nature froide, morne, en deuil; là, les hommes en joie. Moi, sur la frontière de ces deux tableaux si disparates qui, mille fois répétés de diverses manières, rendent Paris la ville la plus amusante du monde et la plus philosophique, je faisais une macédoine morale, moitié plaisante, moitié funèbre. (Balzac 1950: 79-80)

La finestra introduce una dualità prospettica che domina l'intero testo, in questa prima immagine Balzac la definisce una "frontière", e il narratore-osservatore è un Giano bifronte che svolge all'interno del racconto una funzione mediale. Sarà lui infatti a raccontare le origini oscure della famiglia che ha dato la festa, sulle quali tutti gli invitati si interrogano, narrando alla sua accompagnatrice la storia di Sarrasine e Zambinella. Chi narra descrive sia il presente che il passato, ricostruisce la storia e risponde ai quesiti: da dove viene la ricchezza dei proprietari di casa, i Lanty? Chi è il misterioso e anziano ospite che vive con loro e che si aggira per la festa come uno spettro?

L'osservatore custodisce gli eventi ma, come suggerisce la sua posizione, non vi partecipa. Michel Serres, in un saggio dedicato a *Sarrasine*, suppone che il narratore alla finestra stia cercando di orientarsi, e a tal proposito sottolinea l'ora in cui ha inizio il racconto: è appena suonata la mezzanotte, il tempo è dunque sospeso nel passaggio da un giorno all'altro così come l'io narrante lo è tra la vita e la morte, tra l'azione e lo sguardo (Serres 1989: 61).

Al di là di questa dicotomia che preannuncia la dimensione fatica della *mise en abyme*, si evince l'importanza fondamentale acquisita dallo sguardo nella costruzione



euristica di tutti i protagonisti della vicenda, al punto da poter affermare che la vettorialità della percezione visiva è la vera energia motrice dell'azione. Ogni personaggio è specchio dell'altro, o meglio, nasce nel riflesso dello sguardo di chi lo desidera; la stessa ambiguità sessuale si manifesta nella rifrazione di un ritorno del represso, si pensi a Sarrasine che più osserva Zambinella e più si convince che è una donna, anzi una Super-donna (Barthes 1973: 69), la donna ideale.

Serres, a tale proposito, ipotizza un'ulteriore scomposizione del soggetto in due metà che si specchiano l'una nell'altra:

Il mondo e i corpi saturi di specchi si moltiplicano e si frantumano, così come l'universo porta con sé la propria immagine. Perché dimentichiamo sempre che il nostro corpo si specchia metà contro metà, che la nostra mano sinistra riflette la destra. [...] Se ci ricordassimo di questo specchio che non ci abbandona mai, ciò ci servirebbe per capire la conoscenza e l'alterità". (Serres 1989: 66)

Una metafora perfettamente azzeccata per Zambinella che, come lo stesso Serres sottolinea, è (Z)ambi-n-ella, vera e propria identificazione nominativa di chi reca in sé la fusione di entrambi i sessi (Serres 1989: 68-69).

Anche l'accompagnatrice del narratore è una perfetta controparte. Ella è colei che agisce, che non vuole limitarsi a osservare il misterioso anziano, ma desidera toccarlo; è il suo gesto inappropriato a costringere i due personaggi ad allontanarsi dal salone per l'imbarazzo creatosi in seguito alla scena, e a raggiungere un salotto in cui un quadro cattura l'attenzione della dama al punto da ingelosire il narratore.⁴ Il dipinto raffigura Adone disteso su una pelle di leone, ma ad ella il modello appare troppo bello perché si possa trattare di un uomo. Così facendo, rivela ingenuamente l'ambiguità sessuale del soggetto, proprio come aveva dubitato della corporeità dell'ospite dei Lanty; inconsapevolmente ella associa i due personaggi, al punto che è lecito chiedersi se il suo interrogativo sull'Adone sia piuttosto: è troppo bello per essere un uomo o per essere un umano?

Nous restâmes pendant un moment dans la contemplation de cette merveille, qui semblait due à quelque pinceau surnaturel. Le tableau représentait Adonis étendu sur une peau de lion. La lampe, suspendue au milieu du boudoir et contenue dans un vase d'albâtre, illuminait alors cette toile d'une lueur douce qui nous permit de saisir toutes les beautés de la peinture.

- Un être aussi parfait existe-t-il me demanda-t-elle, après avoir examiné, non sans un doux sourire de contentement, la grâce exquise des contours, la pose, la couleur, les cheveux, tout enfin

- Il est trop beau pour un homme ajouta-t-elle [...].

- C'est un portrait, lui répondis-je. Il est dû au talent de Vien... Mais ce grand peintre, n'a jamais vu l'original, et votre admiration sera moins vive peut-être

⁴ Si tratta di A.-L. GIRODET-TRIOSON, *Endymion* (1791), Musée du Louvre.



quand vous saurez que cette académie a été faite d'après une statue de femme.
(Balzac 1950: 89-90)

La funzione mimetica della *mise en abyme* che segue è, in questo modo, autorizzata dal quadro, altra finestra sulla realtà capace di creare i presupposti per raccontare l'ambiguità sessuale presente in natura, ma che non può essere raffigurata senza mediazione. La lettura della *mise en abyme* compiuta da Bortiroli, ad esempio, mette in luce l'aspetto che può assumere la distorsione mimetica quando, piuttosto che rendere "finzionale" il racconto, ne mostra la "effettualità" (Bortiroli, 2006: 8).

Il protagonista di *Sarrasine* è ispirato probabilmente agli anni che Sarrasin, scultore francese seicentesco realmente esistito, ha trascorso a Roma al servizio della famiglia Aldobrandini. Anche il protagonista di Balzac si reca nello Stato Pontificio, ma lo fa nel 1758,⁵ ed è dipinto come un uomo caratterizzato da una notevole bruttezza fisica e da un'indole violenta e misantropica.

La vicenda ha inizio la sera in cui, a Roma, recatosi a teatro, lo scultore si innamora della "prima donna" non sapendo che si tratta del famoso castrato Zambinella. La finestra è qui sostituita dal palchetto, ma in entrambi i casi sussiste la presenza della cornice che veicola la prospettiva anticipando lo sguardo dell'artista verso il suo modello. Infatti, Sarrasine, dopo lo sconvolgente incontro, avverte immediatamente l'esigenza di ritrarre la donna che ama e scolpirne la figura, prima ancora che quella di conoscerla e presentarsi a lei.

Lo sguardo occupa un ruolo fondamentale in tutto il racconto, ma soprattutto nella *mise en abyme*. Nei tre episodi che prenderò come esempio – la prima volta in cui Sarrasine vede Zambinella, il rifiuto che il castrato oppone al suo corteggiamento e il tentativo di assassinio ai danni di Zambinella da parte dello scultore – si vedrà che la visione mira a colmare il vuoto risultante dalla mancanza di corrispondenza e reale comunicazione. Così come la finestra non consente che una visione parziale dell'esterno dall'interno e viceversa, allo stesso modo in *Sarrasine* è possibile individuare il succedersi di "finestre cinesi", ossia di porzioni di realtà inserite l'una nell'altra, tra cui occupano una posizione di rilievo quelle nate dal processo di sublimazione artistica.

Sarrasine voulait s'élancer sur le théâtre et s'emparer de cette femme. Sa force, centuplée par une dépression morale impossible à expliquer, puisque ces phénomènes se passent dans une sphère inaccessible à l'observation humaine, tendait à se projeter avec une violence douloureuse. À le voir, on eût dit d'un homme froid et stupide.

Gloire, science, avenir, existence, couronnes! Tout s'écroula. – Être aimé d'elle, ou mourir, tel fut l'arrêt que Sarrasine porta sur lui-même.

⁵ Nel XVIII secolo l'uso dei castrati nella musica operistica è stato particolarmente attivo. I castrati riscuotevano un notevole successo nel pubblico ed erano preferiti da molti compositori alle voci femminili.



Il était si complètement ivre qu'il ne voyait plus ni salle, ni spectateurs, ni acteurs, n'entendait plus de musique. Bien mieux, il n'existait pas de distance entre lui et la Zambinella. Il la possédait. Ses yeux, attachés sur elle, s'emparaient d'elle. (Balzac 1950: 96-97)

Quando finalmente riesce a parlare con Zambinella, ella gli spiega che detesta sia gli uomini che le donne e che ha bisogno solo di amicizia: "je suis une créature maudite", e dopo avere respinto il bacio dello scultore, cerca di insinuare in lui un terribile dubbio: "- Si je n'étais pas une femme?. domanda timidement la Zambinella d'une voix argentine et douce", Sarrasine non solo non le crede e inveisce contro la sua civetteria, ma attesta la certezza di quello che crede attraverso la vista: "Crois-tu pouvoir tromper l'œil d'un artiste? N'ai-je pas, depuis dix jours, dévoré, scruté, admiré tes ravissantes perfections? Une femme seule peut avoir ce bras rond et moelleux, ces contours élégants" (Balzac 1950: 105).

Lei reagisce alzando gli occhi al cielo e, infine, piangendo cerca di dirgli la verità sulla sua vita: "Le théâtre sur lequel vous m'avez vue, ces applaudissements, cette musique, cette gloire à laquelle on m'a condamnée... Voilà ma vie, je n'en ai pas d'autre. Dans quelques heures vous ne me verrez plus des mêmes yeux" (Balzac 1950: 105).

Zambinella esiste solo per il pubblico al quale si rivolge: la sua identità coincide con la funzione sociale da lei svolta, il mestiere di cantante. La potenza dello sguardo dello scultore non solo non riesce a colmare la distanza che la separa dall'ordine sociale, ma nemmeno a ricomporre l'oggetto. Infatti, Sarrasine continua a frazionarla, reputa il suo sguardo capace di indovinare ogni suo segreto, laddove in realtà riesce a vederla soltanto scomposta in singole parti: prima parla di un braccio, successivamente di linee ("ces contours").

L'osservazione dello scultore segmenta il corpo di Zambinella. La bellezza del castrato è come il suo corpo: un'immagine da ricucire. Scrive Barthes: "Questo corpo dilaniato, tagliuzzato, l'artista (ed è qui il senso della sua vocazione) lo mette insieme in un corpo totale" (Barthes 1973: 104), una sintesi figurativa simile a quella compiuta dallo scultore greco nella raffigurazione di un ermafrodito.

Quando, nel finale del racconto, Sarrasine rapisce Zambinella per costringerla a palesargli la verità, i suoi occhi non la vedono più, le lacrime offuscano la sua vista e il cieco furore lo porta a colpire prima la statua, mancandola, e poi a gettarsi sul cantante (che adesso è identificato al maschile). La realtà porta Sarrasine a una vera e propria dissociazione della personalità: se da un lato si sente tradito e desidera punirla e vendicarsi, dall'altro, poiché è ancora innamorato, diventa preda di un delirio che lo porta a chiederle se ha delle sorelle che possano sostituirla.

Sarrasine s'assit en face du chanteur épouventé. Deux grosses larmes sortirent de ses yeux secs, roulèrent le long de ses joues mâles et tombèrent à terre: deux larmes de rage, deux larmes âcres et brûlantes.



- Plus d'amour... je suis mort à tout plaisir, à toutes les émotions humaines. (Balzac 1950: 109)

Che la vicenda debba concludersi con la morte è prevedibile: Sarrasine viene ucciso dagli uomini del Cardinale Cicognara, protettore del castrato, che giungono giusto in tempo per soccorrerlo. Zambinella è solo immagine, voce, tutto quello che la raffigura è mutevole e inafferrabile: la sua stessa appartenenza ai due sessi dipende dal travestimento che utilizza, quindi dall'offerta visiva che ella concede di sé. Nella lettura di Barthes il castrato sovverte il senso, annunciando il rovesciamento dell'ordine morale attraverso l'iniziale del suo nome, che è il capovolgimento della S iniziale di Sarrasine:

Da un punto di vista balzachiano, questa Z (che è nel nome di Balzac) è la lettera della deviazione [...] qui, Z è la lettera inaugurale della Zambinella, l'iniziale della castrazione, in maniera che con questo errore di ortografia, installato nel cuore del suo nome, nel centro del suo corpo, Sarrasine riceve la Z zambinelliana secondo la sua vera natura, cioè la ferita della mancanza (Barthes 1973: 100).

La castrazione è fautrice di uno sdoppiamento: la mancanza del sesso porta il raddoppiamento del genere sessuale – così come una finestra, che costituisce un vuoto nel muro, ma porta a un ampliamento dello spazio visivo.

La volontà di Sarrasine di valicare la finestra (alias il palchetto), manifestatasi inizialmente nella produzione artistica, innesca l'inganno della possessione visiva attraverso la realizzazione di un oggetto afferrabile – sebbene non realistico, poiché raffigura una donna e non un castrato – ma la realtà resta altro da lui e Sarrasine rimane intrappolato nel processo di negazione che lo conduce alla morte.

Nel corso del racconto la sublimazione estetica rivela il doppio epistemologico della sessualità dell'androgino, portatore/portatrice di due sessi che sommandosi si annullano. La fruizione della finestra si ripropone, perciò, attraverso la serie di riproduzioni artistiche di Zambinella di cui parla il narratore quando introduce la *mise en abyme*. Infatti, i primi disegni che Sarrasine effettua dopo averla vista avevano dato luogo a una scultura di gesso, questa a sua volta era stata riprodotta in marmo da un altro scultore e aveva ispirato un ritratto per mano del pittore Vien, e solo alla fine di questa catena di rappresentazioni nasce l'Adone di Girodet presente nel salotto dei Lanty. Ciò che ne risulta è che l'immagine di Zambinella, frammentata e irricomponibile, raffigurata prima con le sembianze di una donna e poi con quelle di un uomo, non è rappresentabile direttamente, e il segreto che il narratore si accinge a svelare alla sua ascoltatrice, ossia che il misterioso vecchio altro non è che il modello del dipinto che l'ha affascinata, susciterà infine in lei un sentimento ripulsivo.

Il continuo gioco di rimandi tra doppi e riflessi trasfigura la realtà indesiderabile, infatti così come Sarrasine non può amare il castrato nel momento in cui viene a conoscenza della sua vera natura, allo stesso modo la dama che ascolta il racconto,



quando scopre la discrepanza tra ciò che vedeva e ciò che immaginava, si rifiuta di accettarla. Il castrato si rivela una falla nell'ordine sociale, rappresentante di una natura da occultare e che può esistere solo in parziali raffigurazioni di se stessa. Si scopre alla fine del racconto che il segreto della ricchezza dei Lanty proviene dalle donazioni del cardinale Cicognara, colui che vigilava sulla carriera del castrato. Balzac, quindi, ha utilizzato il quadro e la *mise en abyme*, al pari di una finestra, per svelare l'indicibile fortuna dei Lanty: la sessualità innaturale di Zambinella.

In *Sarrasine* la finestra diviene metafora del castrato stesso, poiché anche egli appartiene a due dimensioni al contempo senza corrispondere ad alcuna di esse. La frammentazione del reale di cui è emblema l'androgino è in quest'opera effettuata attraverso un espediente geniale. Infatti, Balzac non si è servito di un angelo o di un mitico ermafrodito, bensì di una creatura realmente esistita, famosa e presente nella società occidentale e, in tal guisa, l'autore può evidenziare anche le estreme conseguenze della dimensione censoria che gravita attorno alla sessualità.

BIBLIOGRAFIA

Balzac H. De, (1831) 1950, *Sarrasine*, in *La Comédie humaine*, M. Bouteron (a cura di), Gallimard, Paris, vol. VI, pp. 79-111.

Balzac, H. De, 1967, *Lettres à Madame Hanska (1832-1848)*, R. Pierrot (a cura di), Éd. du Delta, Paris, vol. I (1832-1840).

Barthes R., *S/Z*, 1970, Seuil, Paris; 1970; tr. it. di L. Lonzi, 1973, Einaudi, Torino.

Bortiroli L., 2006, prefazione a L. Berta, *Oltre la mise en abyme*, Franco Angeli, Milano.

Monneyron F., 1994, *L'androgynie romantique*, Ellug, Grenoble.

Serres M., 1987, *L'hermaphrodite. Sarrasine sculpteur*, Flammarion, Paris; tr. it. di M. Marchetti, 1989, Bollati Boringhieri, Torino.

Giulia Scuro, dottoressa di ricerca, è autrice di una tesi di dottorato dal titolo *Paradigmi scientifici e narrativi dell'omosessualità nella letteratura francese dell'Ottocento (1810-1905)*, in cui si è occupata della interazione tra i testi scientifici e letterari che hanno concorso all'identificazione di un "tipo" omosessuale in Francia nel diciannovesimo secolo.

giuliascuro@hotmail.it